

学苑・日本文学紀要 第八一九号 九五―一〇〇(二〇〇九・一)

研究余滴

探幽歌仙絵盗作事件

久下 裕利

「事件」というのは言うまでもなく稿者にとっての「事件」というに値するほどの驚き、衝撃的事実との遭遇という謂である。美術史家はこんなことをわざわざ口に出して狩野探幽の絵師としての名声を汚す必要もないと沈黙しているのかもしれないし、美術史上言わずもがなのことである。芸術性に関わる事象でもない、門外漢が口を挿むべきことでもないのかもしれない。しかし、一般に歌仙絵と称される歌仙の姿形を描いた絵として知られる三十六歌仙絵巻と百人一首画帖の両方に関わる探幽だからこそ、最も疑われるべくしてあった「事件」だとは言えよう。

従来、図像の系譜と言った場合、同一歌仙の絵姿に関して指摘される。例えば、島津忠夫「百人一首成立の背景―歌仙絵との関係をめぐって―」(『国語国文』338、昭和37年10月)『百人一首研究集成』和泉書院、二〇〇三年)は次のように言う。

猿丸の左手をあげた姿は、光悦歌仙、素庵歌仙、素庵『百人一首』に通じて見られる特色であり、重之などは、師宣の絵をも含めて、表情まで似てゐるのであって、これら歌仙絵には、それぞれ一つの型があったと見てよいであらう。人麿などは、特に影供をもとにして早くから、その独特の絵姿が問題にされてゐるのであるが、すでに『慕婦絵』の歌合を描いたところには、人麿らしき歌仙絵が見出されるし、常盤山文庫で見た桃山時代といはれる菅公人麿像一幅は、その人麿はもちろん、菅公もまた、『百人一首』の歌仙絵の図柄に近く、いはゆる天神像とは違った菅家の一つの型が存在してゐることが知られる。

ここに見られる通り歌仙でも男性歌人に関する絵姿への注視であり、それも特に人麿影供などが先導して、三十六歌仙にも百人一首にも含まれる人麿の歌仙絵への拡散という経緯が設定されて、藤原兼房が夢に見た人麿の姿像(筆と紙を持つ直衣・菱烏帽子姿の座像で、佐竹本『三十六歌仙絵巻』人麿図が典型的である)を基点にバリエーションに富む膨大な数量に対する分類もなされるに至っている(国文学研究資料館編『古筆への誘い』「IV 柿本人麿信仰関連資料」三、弥井書店、平成17年)。

そこにはむろん定型化された像容の継承として分類そのものが成り立っているのであって、同一歌仙に於いては別作者による図像の転用・流用の意識をもって対処整理されている訳ではない。さらに華麗な装束を身にまとう女流歌人の方にこそ、その絵姿の形象化とその像容の継承に注視されてしかるべきなのに、研究史上ではむしろ蔑ろにされてきた感があるのだが、さすがに清原雪信筆『女房三十六人歌合絵』（ふたば書房、平成2年）に於いて、その解説で若杉準治「女房三十六人歌合絵について」が次のように指摘している。

ここに描かれる歌人の図像の先行形態を探ってみるといくつかの点が明らかに異なる。まず鎌倉時代の歌仙絵の時代から特別の扱いを受けている斎宮女御については、その伝統にしたがっていること、すなわち、上置に坐し、几帳の陰に半身を隠すと言う描写法を採るものとが挙げられる。佐竹本に於ける斎宮女御は、唯一上置を添えて描かれる（歌仙の全てを上置に坐す形で描いた上置本では他と区別するために、畳の下に木製の簀子が描き添えられている）が、ここでもその伝統を守っていることがわかる。一方、時代不同歌合において初めて登場し、斎宮女御と組み合わせられた式子内親王も、ともに他と区別され、几帳のかげ、上置に坐す形で描かれているが、この点も同様である。

このほかの歌仙についてみると二つの特色がある。一つは、ここに描かれる三十六人の女流歌人の姿を描くに当たって、肖像性への志向は全くみられず、きわめて没個性の、概念的に描写が行われ、かなり定型化が進んでいることであり、もう一つは、そのそれぞれの定型がいずれも先行の歌仙絵に基づいていると言う事実である。概括的にいうと、姿はいずれも坐像であり、前を向くもの（姿勢としては正座の者と伏す形の者がある）と振り返るもの及び背向するものの三様に分かれる。逆に言うとも歌人の姿にさほど変化がなく、定型化されているということである。さらに、その三つの定型が、先行本のヴァリエーションに過ぎないと言うことも注目される（例えば一宮紀伊の背向する姿は、佐竹本の小町像に源をもつ）。ここで求められているのは、古い時代の歌人を偲ぶ肖像的な姿ではなく、美しく整えられ、王朝の優雅さを象徴的に表現しようという装飾性への志向なのである。そして歌人の装束も、時代や身分によって差を表現せず、いずれもかざみに緋の袴という形に統一される。そして、わずかの差が現れるのは、そのかざみの文様においてである。こうした歌人の描写法が、装飾性に向かっていくことは明らかで、この傾向は、江戸時代初期に制作された他の女房三十六人歌合、さらには、ほかの三十六歌仙絵に共通のものであり、その意味では時代の子という事ができる。

歌仙絵の伝統的図像に関して資料上は現存最古の佐竹本『三十六歌仙絵巻』の像容を規範として考えるより他ないのであって、例えば斎宮女御図が「几帳の陰に半身を隠す」構図が定型化していく指摘がなされ、「時代不同歌合」に於いてその斎宮女御と組み合わせられた故に、式子内親王も「几帳の陰に半身を隠す」構図が採られたという若杉氏の言及であるならば、机上の歌合に於ける番が定型構図の転用契機となるという示唆的な見解である。さらに几帳というモチーフ（素材）が女流歌仙の構図に於いて重要視でき、几帳が設営されるのが女御や内親王であるというこうした先例から几帳は高貴な女性を描く場合のシンボルとなり、百人一首絵へと流れ込むことになる（岩坪健「源氏

絵における几帳の役割について―国宝源氏物語絵巻と土佐派、版本―『平安文学の新研究―物語絵と古筆切を考える』新典社、平成18年。但し素庵本百人一首に女房である祐子内親王家紀伊を誤解して几帳越しに描くという例外もある。

また、若杉氏は三つの定型として、前を向くもの、振り返るもの、背向するものの三様に分類して、あとはそのヴァリエーションに過ぎないとして（座像ばかりではなく後鳥羽院本三十六歌仙から始まるという立ち姿の女流歌仙絵もある）、図様が肖似性ではなく装飾性へ志向するゆえだとしている。女流歌人の装束がいずれも汗衫かざみに緋の袴に統一されていることが何故装飾性を志向するという認識に付合するのか甚だ疑問だし、肖似性とは言えないまでも藤房本三十六歌仙絵（模本）などは個性的な举措が目立つ。一步ゆずって三つの定型を認めるにしても、佐竹本を基準とするならば、冠束帯姿の男性貴人ならば笏が、女流歌人ならば扇を姿形ポーズの変容に関わる重要なアイテムとして認知すべきであろう。

ところで、百人一首歌仙絵の方でも、吉田幸一編著『百人一首為家本・尊円親王本考』（笠間書院、平成11年）が、現存最古の歌仙絵版本である素庵本を基点として、大成本・像讚抄・小倉山・奈良絵本に於ける歌仙の像容を、左向き・右向き・やや顔のみ左向き、やや顔のみ右向き・姿後ろ向き・表着の地色（白装束・黒装束）と項目類別して比較しているが、残念ながら笏や扇が江戸時代の版本には有効な類別視点として機能しないのである。それ程の多様な変容があるということであろう。

ともかく歌仙絵の場合、歌仙名を挙げて、像容が示されているのであって、それなりのイメージというものが観る者にとっては形成され、微細な変容はともかくとして、いっけんしての図像の類似性が、転用・流用の批判にさらされかねない状況があり得るとすれば、それは探幽などの極彩色の細密画だからこそとも言えなくもない。

以上のような歌仙絵の図像に関する問題点を思うがままに粗々挙げておいて、いよいよ探幽作の歌仙絵について「盗作事件」、つまりは図像の転用・流用に関して指摘しているというのである。

後水尾天皇の王朝文化復興に呼応するかにように、寛永十年頃から数度にわたって神社に奉納された探幽作「三十六歌仙図扁額」は漢画系の作風に大和絵の柔らかさを摂り入れた歌仙絵の習作とも言える作品群として知られている。

それらに佐竹本『三十六歌仙絵巻』の絵姿がどの程度影響を与えているのかを見定めることはできないが、探幽が佐竹本の「凡河内躬恒像」の補写や「紀貫之像」詞書の補筆を行っている事実が知られているから、何らかの影響がその後の探幽作品には現われる可能性があるであろうというものであろう。それも「百人一首絵」に探幽が関わることで、従来の素庵系の素描画ではなく、濃彩画の誕生に貢献したのではないかと思われるが、ともかく「三十六歌仙絵」と「百人一首絵」の両者にわたる制作が、「三十六歌仙絵」ばかりではなく「百人一首絵」にもその画像、つまり歌仙の絵姿、像容が踏襲されてくる文脈にあったということが確かにいえる。

佐竹本の絵は信実筆と言われ、その佐竹本の流れにある藤房本の巻末には探幽の極書があって、「右歌仙之繪信實朝臣真筆也」と記し、探幽が藤房本の絵を信実筆と認定（新藤協三「歌仙略伝雑感」『むらさき』24、昭和62年7月）していたことが知られている。その藤房本の小大

君図『歌仙 三十六歌仙絵』大塚巧藝社、昭和47年10月）は、頭を少し右に傾けたうしろ姿を描いているから、佐竹本『三十六歌仙絵巻』小野小町図を彷彿とさせる訳だが、長い髪や裳が左に流れていて、小町図とは左右逆で異なっている。この件は、両者が信実筆だとする前提でいえば、小町図の絵姿を藤房本の小大君図に転用したところで、それは然して問題にするには当らず、斬新なうしろ姿の構図の系譜として処理されてよいであろう。この際あえて言い添えておけば、頭部を小さく描く女流の「うしろ姿」図の先例となる像容として、『国宝源氏物語絵巻』に描かれる女たちの「うしろ姿」にまず着目すべきだろうと考える（榎本正純『源氏物語絵巻と「後姿」』。前掲『平安文学の新研究』）。ところで、探幽の落款が「法印探幽筆」の署名と「生明」の白文瓢形印を捺すことから探幽晩年の作と知られ、それも寛文二年（一六六二）から九年（一六六九）の間にその制作年代を松原茂「狩野探幽筆『新三十六歌仙図帖』の制作事情」（『水荃』2、一九八七年三月）が絞りとめる『新三十六歌仙図帖』（東京国立博物館蔵）について、まずその図様確認からおかねばならない。というのは、武田恒夫著『日本美術絵画全集第十五巻 狩野探幽』（集英社、昭和55年）に於いて、式子内親王として掲出されたカラー図版37は宜秋門院丹後であり、藤原俊成女とした同じく図版38は小侍従なのである。専門家ではなく一般読者を対象とする大手出版社の絵画全集でこのような錯誤は致命的な欠陥商品の販売責任というばかりではなく、教育現場での無用な混乱を導き出す最悪な情報源となるのである。

とにかく東京国立博物館の日本美術担当上席研究員である前掲松原論の中で、当該『新三十六歌仙図帖』に関して、各歌仙の姿形に注目し、図像の上で先行の三十六歌仙絵あるいは時代不同歌合絵の影響が顕著のものとして、左8 後徳大寺左大臣：業兼本・兼盛、光広奥書本・兼盛。左11 参議雅経：業兼本・高光、時代不同歌合・公衡。左14 宮内卿：光広奥書本・中務（左右逆）。左18 皇太后宮大夫俊成：光広奥書本・仲文。右4 前大納言忠良：佐竹本・朝忠。右13 源具親朝臣：光広奥書本・頼基（左右逆）、の計6図を挙げ、「全体としてみた場合、特定の先行作品の影響下に成ったとは考え難い」と言い、次のように述べている。

探幽がかつて見、そして学んだいく種類もの古典作品が、混然一体となって、その素地を形成しているというものの、この作品自体は、やはり、探幽独自の創意によったものとせざるを得ない。

その画風は、新やまと絵と称される探幽の一連の人物画の洒落た筆致とも異なり、その精緻な筆遣いと、抑制のきいた雅趣は、同じ狩野派の永納の「新三十六歌仙図帖」などより、むしろ土佐派の歌仙絵の画風に近い。狩野派成立以前の古典から多くのものを学びとった結果であろう。

鎌倉時代に描かれた業兼本は、森暢氏（『百人一首絵について』『別冊太陽 百人一首』平凡社、一九七二年十二月。『百人一首絵』『解釈と鑑賞』昭和58年1月）によって、「その軽快な画体からして後の歌仙絵にとりいれられ、とくに中世以降、土佐、狩野の絵師たちによって珍重され、歌仙絵の典型ともなって近世に及んでいる」とされるもので、松原論の指摘からも窺われるのだが、少なくとも「特定の先行作品の影響下に成ったとは考え難い」という見解には首肯できるものの、だからといって探幽独自の創意によるとまでは言い切れまい。

当該前大納言忠良図が佐竹本朝忠図の影響下にあるとの指摘が、何を基準としての認証なのか判然としないのだが、斜め右向きの背面をみせ、黒袍の束帯姿の坐像で、冠・纓ともその姿形は確かに一致するものの、朝忠図は下襲の裾が長く、さらに一段たたんでいるのに対し、忠良図は裾が描かれていないという決定的な像容の相異がある。稿者ならば、むしろ左7 西園寺入道前太政大臣公経図を挙げて、佐竹本大僧正遍照図と近似していることを言うだろう。両者とも法服の正装で、「僧綱襟を高く頸を埋めるようにつけ、同じ色の裳をなびかせている」(鈴木敬三「歌仙繪の装束について―いわゆる佐竹本を中心として―」『新修日本絵巻物全集第19巻 三十六歌仙絵』角川書店、昭和54年)のである。さらに袈裟を左肩に紐でかけ、右肩から前にかけている横被の着装がみごとに一致しているのである。ただ左手の数珠が公経図の方が長く、遍照図では右手に「密教の法器として握った五鈷杵の先端を袖口からのぞかせている」が、公経図には描かれないのである。

また『新三十六歌仙画帖』小侍従図(これら五図とともに江戸名作画帖全集Ⅳ『狩野派 探幽・守景・一蝶』駿々堂出版、一九九四年、にカラー図版が掲載されている)は、佐竹本小大君図と対照されてしかるべきであろう。両者とも赤の張袴をはいた典型的な女房の物の具姿で、正面を向きながらも斜め右下に視線をおとすように顔を傾けている。唐衣を返して襟をみせ、正面に小腰を廻して結び下げ、引腰は長く描いている。垂髪も裳にかけて波うたせながら長くしている。ただ袖口の向きが多少異なるようである。このように全くの同一画像というのではなく、その類似性の差異を創意工夫の結果として認知できない場合、少なくとも稿者は歌仙絵の系譜として取り込むのではなく、像容の流用・転用として認識すべきだと考えるのである。

以上のように探幽作画の歌仙絵は、原則としてその規範となる先例に佐竹本『三十六歌仙絵巻』(『大和文華館収蔵 田中親美復元 佐竹本三十六歌仙絵巻』美術公論社、昭和59年)を想定するのが穏当ではないかと思われるのだが、探幽は多くを学ぶ方法として模写を繰り返すことによって、大和絵の画法を習得しつつ、典雅な装束の姿態も伝統的な図様として蘇えらせることが可能となったのであろう。探幽の模本として知られる百人一首絵(原本は散佚)が東京国立博物館と東京大学図書館に蔵せられていて(西本周子「美術史から見た百人一首」久保田淳編『別冊国文学17 百人一首必携』学燈社、昭和57年12月)、それらの画面には代表歌一首が記され背後にその歌意をあらわす風景が描かれるのを特徴としている。前者に蔵せられる中に清少納言図があり、正面に座して顔を斜め右上にあげ、同じ方向に視線を投げかけ、それと対角線に交わる支点となるように右袖から開き持った檜扇が描かれている。その左右の袖口を前面に押し拡げた上半身の姿態は、佐竹本中務図と酷似するものである。中務は百人一首に選ばれないゆえの転用とみるべきであろう。

その清少納言図には、百人一首だから当然、「夜をこめて鳥のそらねははかる共よに相坂の関はゆるさじ」(枕草子、三卷本一二一段)が書かれ、図の上部には関所の風景が描かれている。そこで、右手に持っている扇に着目してみると、その文様は何故か紅梅と萩とが重ね描きされているようなのである。その紅梅の図柄は、佐竹本中務図に於いて、記された詠歌「うぐひすのこゑなかりせば雪きえぬやまざといかではるをしらまし」からの縁と推定できる。佐野みどり「佐竹本三十六歌仙絵の性格」(前掲『新修日本絵巻物全集第19巻』)が、「詠歌にある如く、あたかも鶯の声に耳を澄ませ、かなた中空に向け飛翔し去った鶯を追わんが如き視線を示している。そしてこの鶯のイメージは手に

する檜扇に描かれた梅樹に立ち帰ってくる」と述べるところである。つまり清少納言図が中空に視線を追う必要もないのだが、わずかに鳥の音（清少納言の方は函谷関の故事を引いて鶏だが）にはかられる機微が一致しているとはいえよう。

さらに梅樹の一致を避けるように不必要に重ね描きされた萩の図様は、実は裳に使われていたのであって、この清少納言図は模写でありながら、裳の萩模様は探幽の趣向を示す図柄となっていくようである。因に中務図の裳は、白地に竹の文様を青摺りにしているようである（前掲鈴木論）。

すなわち前掲『別冊太陽 百人一首』に掲載される狩野探幽・養朴常信『百人一首画帖』の探幽画紫式部図は、うしろ姿で頭部の先端を極めて細くしているものの、それは明らかに佐竹本小野小町図を模して、唐衣をのけ頸にはおり、返襟をみせ、垂髪を唐衣から裳にかけて波うたせながら末広がりに描いているのである。しかし、裳の図様に着目してみると、小町図は海賦であるのに対し、紫式部図は、萩模様なのである。驚くべきことに、佐竹本小町図を転用したのは、それだけではなかった。『古典で遊ぶ日本 カラー総覧百人一首』（学習研究社、二〇〇四年）に狩野探幽他筆『百人一首画帖』（個人蔵）として掲載される相模図なのである。右に傾けた頭部は紫式部図より近似するが、裳にかけては垂髪を描かないので、裳の萩模様が誠に鮮やかなのである。紫式部図と相模図とは裳の図柄だけが一致していることからすれば、探幽の趣向を示すと判断される訳である。それに小町図の転用として認知されるのは、左袖にかかる鬢削ぎをしない長垂髪の流水の如く渦巻く曲線のうねりや、裳を唐衣の下につけたことを示すためか、唐衣の後身うしろみの裾を翻している点までが一致していることを指摘しておいて、佐竹本小町図の転用・流用の根拠としておきたい。

ただ念のためにひと言付け加えなければならぬのは、これら『百人一首画帖』の探幽筆とおぼしき図様を学術研究の資料として確認した上ではなく、ビジュアル化した図版、それも部分図に依拠して述べている稿者は、実に不安であり、それ故あくまで本稿は〈研究余滴〉であり、ひとりの美術観賞の読者としてページをめくりながらの疑義を表明しているに過ぎないのである。それでも最後に指摘しておきたいのは、佐竹本斎宮女御徽子図から『百人一首画帖』の探幽筆式子内親王図への像容の転用である。両者ともに桂に埋れた這臥した姿で几帳越しに描かれるのを特徴としていて、畳の上には料紙が置かれ、それに眼を落として涙する姿態を示す単ひとえの袖でそっと口を覆っている。この式子内親王図は、前掲『別冊太陽 百人一首』と『カラー総覧百人一首』両方に掲げられているが、全く同図様なのである。個人蔵らしい『百人一首画帖』の全容を正確に知るところからまず始めねばならないようだ。